

Centro di Musicologia
Walter Stauffer

in collaborazione con



Teatro Amilcare Ponchielli Cremona

Omaggio
a Cremona
2016



Accademia **Walter Stauffer** Cremona

Teatro "A. Ponchielli" Cremona

martedì 14 giugno ore 21.00

Trio Quodlibet
Quartetto Guadagnini
Quartetto Dàidalos
Quartetto Fauves

I gruppi sono stati selezionati dai docenti

Cristiano Gualco, *violino*

Paolo Andreoli, *violino*

Simone Gramaglia, *viola*

Giovanni Scaglione, *violoncello*

membri del Quartetto di Cremona

Istituita nel 1985, l'**Accademia "Walter Stauffer"** è da sempre un prestigioso punto di riferimento per la didattica musicale, erogando corsi annuali di alto perfezionamento (completamente gratuiti) tenuti da strumentisti di fama internazionale quali **Salvatore Accardo** (violino), **Bruno Giuranna** (viola), **Rocco Filippini** (violoncello, dal 1985 al 2015), **Antonio Meneses** (violoncello, dal 2015), **Franco Petracchi** (contrabbasso) e da uno degli ensemble più rappresentativi del nostro paese in tutto il mondo, il **Quartetto di Cremona**, a cui dal 2011 è stata affidata la cattedra di quartetto d'archi.

Ad oltre trent'anni dalla sua creazione, l'Accademia "Walter Stauffer" è indiscutibilmente riconosciuta tra le maggiori istituzioni didattiche in Europa ed ha formato alcuni tra i migliori strumentisti italiani, divenuti poi importanti solisti, stimati docenti, musicisti inseriti in compagini orchestrali di rilevanza internazionale o membri di formazioni cameristiche di grande rilievo artistico.

Ogni anno, al termine dei corsi, docenti ed allievi si esibiscono al **Teatro Ponchielli** in "**Omaggio a Cremona**", concerti assai attesi dal pubblico soprattutto per l'elevato livello tecnico-esecutivo dimostrato dagli allievi, appositamente selezionati e preparati dai Maestri per questi eventi, che concludono un intenso anno di studio ed approfondimento presso l'Accademia. A rendere particolarmente speciali le tre serate di "Omaggio a Cremona" è anche la ricercatezza della proposta musicale all'interno dei programmi, che presentano sempre una grande varietà di autori e una notevole ricchezza di stili compositivi.

L'Accademia "Walter Stauffer" viene altresì riconosciuta come uno dei migliori "investimenti" attuati dall'omonima Fondazione grazie al patrimonio ereditato dal proprio fondatore, la cui esplicita volontà era sempre stata quella di sostenere attività culturali e didattiche, soprattutto in ambito musicale.

Attraverso i corsi per strumentisti ad arco e per quartetto d'archi dell'Accademia Stauffer è stato quindi possibile proseguire il percorso già avviato da Walter Stauffer, che nel 1970 aveva voluto dar vita al "**Centro di Musicologia**" a lui intitolato: oltre all'importante sostegno dato all'insegnamento della liuteria classica e della musicologia, con la fondazione dell'Accademia una parte cospicua dei beni di Stauffer è stata in questo modo destinata anche al finanziamento degli studi musicali dei giovani e alla crescita culturale della città di Cremona.

Franz Schubert
(1797-1828)

Trio per archi n.1 in si bemolle maggiore D.471 (1816)

Allegro

Trio Quodlibet

Mariechristine Lopez, *violino*

Virginia Luca, *viola*

Fabio Fausone, *violoncello*

Béla Bartók
(1881-1945)

Quartetto per archi n.4 (1928)

Allegro

Prestissimo, con sordino

Non troppo lento

Allegretto pizzicato

Allegro molto

Quartetto Guadagnini

Fabrizio Zoffoli, *violino*

Giacomo Coletti, *violino*

Matteo Rocchi, *viola*

Alessandra Cefaliello, *violoncello*

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Quartetto in sol maggiore K.80 "Lodi" (1770)

Adagio

Allegro

Menuetto

Quartetto Dàidalos

Anna Molinari, *violino*

Stefano Raccagni, *violino*

Lorenzo Lombardo, *viola*

Lucia Molinari, *violoncello*

Franz Schubert

(1797-1828)

Quartetto per archi n.14 in re minore D.810
"Der Tod und das Mädchen" (La morte e la fanciulla) (1824)

Allegro

Andante con moto

Scherzo. Allegro molto

Presto

Quartetto Fauves

Leonardo Cella, *violino*

Pietro Fabris, *violino*

Elisa Florida, *viola*

Giacomo Gaudenzi, *violoncello*

Il *Trio per archi n. 1 in si bemolle maggiore D.471* è uno dei molteplici esempi di opera incompiuta di **Franz Schubert**, in questo frangente forse non ancora del tutto a proprio agio con la forma del trio d'archi. Nonostante ciò e benché composto in un periodo che alternava momenti estremamente produttivi ad altri di forte indecisione sul futuro del musicista, questo *Triosatz* (mutuando il termine da un altro grande capolavoro cameristico schubertiano rimasto incompleto, *Quartettsatz*) testimonia la fantasia e la ricercatezza melodica delle opere a venire. Si tratta di un brano, infatti, che può trarre un po' in inganno: formalmente è concepito all'interno di una struttura estremamente lineare, con una rigorosa applicazione della forma-sonata e che tradisce un'eccellente assimilazione del modello mozartiano, a cui Schubert aderisce anche con idee sonore del tutto familiari ad un cultore della musica del classicismo viennese. Tuttavia, a questo «grazioso, mozartiano, fluente e melodico» (Alfred Einstein) movimento unico per trio d'archi, il diciannovenne compositore austriaco non manca di aggiungere un *quid* del tutto personale, quale l'uso di sofisticati processi modulanti e una caratteristica abilità coloristica ottenuta attraverso quelle che appaiono spontanee fluttuazioni armoniche, dando così ad un solingo *Allegro* un carattere di assoluta compiutezza.

Nella generalizzata crisi che caratterizzò il "secolo breve" (ovvero il XX secolo, secondo la nota definizione di Eric J. Hobsbawm), parallelamente agli stravolgimenti dell'assetto politico-geografico della "vecchia Europa", in ambito musicale lo *status quo* messo maggiormente in discussione fu l'egemonia culturale fino a quel momento esercitata da alcuni paesi europei (*in primis* Italia, Germania e Francia) e, di conseguenza, dei generi e delle forme codificati entro i loro confini. Così, tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, nascono le "scuole nazionali" volte principalmente alla riscoperta e all'emancipazione delle tradizioni musicali di nazioni rimaste culturalmente emarginate, se non del tutto dominate. Tra di esse, l'Ungheria che trovò in **Béla Bartók** il paladino della propria indipendenza musicale e che ebbe un ruolo fondamentale nella riscoperta del patrimonio folklorico sonoro della sua terra, contribuendo ad accrescere le conoscenze etnomusicologiche dell'epoca. L'entusiasmo nazionalistico di Bartók, che spinse il futuro compositore a studiare musica

a Budapest piuttosto che a Vienna, si tradusse in viaggi assai lunghi nelle campagne ungheresi e di altri paesi dell'Europa orientale per studiare i canti popolari dei contadini e ad esplorarne lo stretto legame con gli elementi sonori della natura circostante. Parallelamente Bartók studiò approfonditamente la musica "colta" della tradizione sette-ottocentesca europea fino a venire in contatto con le nuove sollecitazioni della musica moderna, divisa tra un espressionismo del tutto atonale ed un neoclassicismo dalla tonalità "solo" allargata. Più affine alle istanze di questo secondo indirizzo, il musicista ungherese seppe in realtà creare un proprio linguaggio compositivo in cui una grande varietà di esperienze stilistiche trovarono la loro unità.

Uno degli apici creativi di Bartók, e che meglio mettono in risalto la sua evoluzione stilistica, è il *Quartetto per archi n.4*, in cui è particolarmente evidente la volontà di creare qualcosa del tutto nuovo partendo proprio dal genere cameristico per antonomasia, nonché da uno degli emblemi della tradizione musicale europea.

La ricerca a cui Bartók sottopone il quartetto per archi in quest'opera datata 1928 è soprattutto sonora: sfruttando i singoli elementi costitutivi degli strumenti e degli archetti ed esacerbando le variegate tecniche di emissione del suono (dal pizzicato al tremolo, dall'eccesso di vibrato alla sua totale assenza sulla medesima nota, dall'uso percussivo dell'arco al glissando) il compositore ungherese sperimenta una moltitudine di possibilità sonore, che tuttavia non devono essere ricondotte (o ridotte) ad un'aspirazione fonica fine a se stessa quanto piuttosto riviste nell'ottica di un «impegno creativo del virtuosismo esecutivo a scopo di "inventare il suono"» (Massimo Mila). Altra peculiarità del *Quartetto n.4* di Bartók è la sua "forma a ponte" o, secondo un'efficace definizione di Mila, "forma concentrica": cuore della composizione è il terzo movimento (*Non troppo lento*), centro emozionale dell'intera opera attorno al quale vengono costruiti simmetricamente gli altri quattro movimenti. Così, primo e quinto tempo sono impostati secondo una struttura assai affine alla forma-sonata e sono caratterizzati da reiterazioni ritmiche di carattere percussivo. Secondo e quarto movimento hanno invece andamenti assai più distintivi: lieve ed insinuante il *Prestissimo* per l'ampio uso di *glissando* e per il prescritto uso del *sordino*; incalzante ed energico l'*Allegretto* eseguito tutto *pizzicato*. Interessante qui è l'utilizzo e il confronto tra due tipi ben distinti

di pizzicato: uno classico, l'altro denominato proprio "pizzicato Bartók" (in quanto utilizzato per la prima volta dal compositore ungherese e poi ripreso da molti autori successivi), in cui la corda viene "agganciata" da sotto tirandola verso l'alto e poi lasciata andare sulla tastiera creando un effetto fortemente percussivo. "Nel mezzo del cammin" del *Quartetto n.4* si rivela all'ascoltatore la parte più intima del brano, il già citato terzo movimento, un tempo lento tripartito, con la sezione d'apertura e chiusura dominate dalla melanconica voce del violoncello che espone un canto di sapore arcaico, mentre nella parte centrale Bartók sembra voler evocare i suoni della natura, da quelli più manifesti (è riconoscibile il cinguettare degli uccelli) a quelli più reconditi e misteriosi. Affatto misteriosa è la perentoria conclusione dell'opera che, fin dalla sua prima esecuzione nel 1929, venne riconosciuta come uno dei capolavori della maturità artistica di Bela Bartók.

Nel XVIII e XIX secolo un *topos* ritenuto indispensabile per chiunque intendesse dedicare la propria vita all'arte e alla cultura (nei loro significati più ampi) era il "viaggio in Italia". Trascorrere del tempo nel nostro paese, ammirandone e scoprendone le meraviglie artistiche ed incontrando personaggi di una certa rilevanza culturale, era un'esperienza formativa pressoché irrinunciabile. Non stupisce, quindi, che Leopold **Mozart** avesse deciso di inserire anche l'Italia nel novero dei molti e lunghi viaggi per l'Europa in cui condusse il figlio **Wolfgang Amadeus**: la nostra penisola era uno degli indiscussi punti di riferimento della cultura musicale dell'epoca, uno dei luoghi migliori dove ascoltare, studiare, conoscere e farsi conoscere. E fu proprio durante il primo viaggio in Italia dell'adolescente Amadeus che egli esordì nella composizione di un quartetto per archi. A quei tempi, quello che sarebbe poi divenuto (primariamente grazie a Haydn, poi anche a Mozart) il genere cameristico per eccellenza, era in realtà una forma musicale ancora in fase di sviluppo, con rari esempi di composizioni scritte per quattro strumenti ad arco senza basso continuo (retaggio barocco che stava cadendo in disuso), in cui comunque mancava ancora il caratteristico "dialogo a quattro" delle opere del genere ormai "maturo". Uno dei primi autori a cimentarsi con questa nuova forma fu Giovanni Battista Sammartini che compose dei "concertini a quattro istromenti soli", a cui è indubbio che Mozart si ispirò per i suoi primissimi tentativi quartettistici.

In particolare, nel *Quartetto in sol maggiore K.80*, il quattordicenne compositore austriaco mantenne la medesima scansione in tre movimenti già usata da Sammartini, oltre che uno stile elegante, tra melodie distese, ritmi vivaci e andamenti di danza, grazie alla sua innata capacità di assimilare lo stile degli autori a lui precedenti o coevi, plasmandone i tratti caratteristici con la propria sensibilità. Il *Quartetto "Lodi"*, così ribattezzato perché composto nella città lombarda dove Mozart padre e figlio sostarono per una notte nel tragitto tra Milano e Bologna, fu scritto da Amadeus quasi di getto, con un'urgenza interiore affine a quella caratteristica della sua giovane età. Tuttavia, il *Quartetto "Lodi"* non deve assolutamente essere considerato un quartetto adolescenziale, quanto piuttosto la prova di un musicista anagraficamente giovane ma già in grado di dimostrare maturità e competenza compositiva.

Il *Quartetto K.80* si apre con un *Adagio* cantabile e delicato, in cui il discorso musicale è ancora affidato soprattutto ai violini (secondo modalità di impostazione barocca); non mancano tuttavia momenti "dialogici" con viola e cello, che contribuiscono a creare impasti timbrici del tutto nuovi. Segue un vivace ed energico *Allegro*, in cui l'intreccio tra le quattro voci si fa più intenso, in una direzione quasi paritaria del trattamento strumentale, con passaggi contrappuntistici molto ben concepiti e che infondono al movimento un dinamismo estremamente vitale. Chiude il brano un grazioso *Menuetto* dal caratteristico andamento danzante e disteso, inframmezzato da un *Trio* leggermente più ritmato. Qualche anno più tardi, Mozart aggiungerà al *Quartetto K.80* un quarto movimento, un *Rondò* in stile francese, che tuttavia non si è inteso inserire nel programma di questa sera per mantenere l'esecuzione del brano maggiormente affine all'originale, ispirato esclusivamente alla tradizione strumentale del nostro paese.

Nel corso dello sviluppo dell'arte compositiva di **Franz Schubert**, i quindici quartetti per archi rivestono un significato particolare, essendo stati scritti in momenti diversi della vita del compositore, corrispondenti per lo più a specifiche fasi creative della sua carriera. In particolare, negli ultimi anni della sua breve esistenza, Schubert scrisse tre quartetti, considerati i grandi capolavori della maturità artistica del compositore austriaco nell'ambito di questo specifico genere cameristico.

Nell'arco di poco tempo nacquero così "Rosamunde" (*Quartetto in la minore*, 1824), "La morte e la fanciulla" (*Quartetto in re minore*, 1824) e il *Quartetto in sol maggiore D.887* (1826), tre dei vertici assoluti della letteratura quartettistica di tutti i tempi. E non deve stupire che due di essi traggano il proprio titolo da altrettanti esemplari di un altro genere compositivo in cui Schubert eccelse: i suoi *Lieder*, così come i suoi quartetti, sono forse l'espressione più autentica del suo concetto di musica da camera, una musica diretta a pochi, poiché solo ad un ristretto numero di persone si può esprimere la propria interiorità in modo davvero confidenziale, ma non per questo in maniera meno spontanea ed incisiva. Il quartetto "La morte e la fanciulla" è proprio questo: è espressione di un'inquietudine, di un bisogno radicato di comunicare che Schubert traduce in note, armonie e ritmi che coinvolgono l'ascoltatore in un dialogo interiore con se stesso e lo inducono ad un'inevitabile riflessione sul tema della morte.

L'argomento, oltre che dal titolo del quartetto, è evocato anche dalla tonalità d'impianto e in cui sono scritti tre dei quattro movimenti dell'opera: re minore, infatti, è la tonalità funerea per eccellenza (un esempio per tutti: il *Requiem* di Mozart). Il brano è aperto da una cellula motivica esposta in *fortissimo* e all'unisono dai quattro strumenti, un inciso assai perentorio derivato dal ritmo dattilico su cui è basato il *Lied* da cui è tratto il tema principale del secondo movimento e che si presenta più volte nell'*Allegro* iniziale, costruito in forma-sonata. Una forma-sonata che, tuttavia, viene utilizzata da Schubert in maniera assai più flessibile rispetto alla tradizione classicista, consentendo ai temi di essere sviluppati più in senso armonico-melodico che strutturale. Così, le due idee motiviche su cui si basa il movimento iniziale, la prima cupa ed incisiva, la seconda più cantabile ed esitante, sono sottoposte a continue modulazioni e a variazioni coloristiche sempre cangianti, pur nella reiterata presenza della cellula ritmica iniziale, fino alla coda conclusiva che ribadisce il senso di dolente inquietudine che pervade tutto il brano. L'*Andante con moto* successivo si presenta come un "tema con variazioni", il cui materiale melodico è tratto dal *Lied Der Tod und das Mädchen* composto da Schubert nel 1817 su testo di Mathias Claudius. Caratteristico di questo tema è il suo ritmo dattilico (lunga-breve-breve) che in molti considerano una sorta di "battito della Morte", venuta a reclamare la Fanciulla. Nella sua esposizione, il motivo principale

è caratterizzato da un senso di rassegnata tristezza, ottenuto principalmente dal predominare di un colore strumentale scuro e cupo e dalla reiterazione dell'andamento ritmico dattilico, quasi come un progressivo e silenzioso avvicinamento della Morte alla Fanciulla. Nelle cinque variazioni che seguono sembra invece svolgersi un dialogo serrato tra le due protagoniste del *Lied* e del *Quartetto*: la Fanciulla cerca invano di fuggire («Vattene, barbaro scheletro! Io sono ancora giovane (...). Non mi toccare») ma la Morte inesorabilmente convincerà la ragazza a seguirla («Su, coraggio! Non sono cattiva, dolcemente dormirai tra fra le mie braccia!»). Nelle cinque variazioni (tutte nella stessa tonalità, tranne una) Schubert realizza variegate possibilità espressive del medesimo tema: nella prima, ad esempio, esso è affidato al primo violino, con inevitabili progressioni verso la zona acuta, su terzine ribattute del secondo violino e della viola e su pizzicati del violoncello, le cui potenzialità timbriche vengono esaltate nella seconda variazione, dove il tema è affidato esclusivamente al più grave degli archi. La successione delle tre variazioni che seguono non potrebbe essere più varia: nella terza predomina la scansione ritmica del tema, ossessivamente riproposta dalle quattro voci riunite; nella quarta vi è una momentanea apertura alla serenità e alla distensione, grazie alla solare e pacifica tonalità di sol maggiore; del tutto contrastante è l'atmosfera dell'ultima variazione, in cui il "battito della Morte" diviene aggressivo e ancora più drammatico nella sua ossessiva reiterazione, fino ad una coda conclusiva in cui il tema del *Lied* è riproposto un'ultima volta da tutti e quattro gli strumenti, in un'atmosfera di completa e rassegnata accettazione del destino che attende tutti gli esseri umani. «È già molto che ti cammino a fianco... Sei pronto?» (*Il settimo sigillo*).

Il breve *Scherzo* che segue è strutturato, come da tradizione, in forma tripartita, con un *Trio* mediano la cui distesa cantabilità e diffusa luminosità (determinata dalla tonalità di re maggiore in cui è scritto) contrastano nettamente con il perentorio ed aggressivo tema principale dello *Scherzo*, derivante dal contrasto timbrico tra i due violini da una parte e viola e cello dall'altra e caratterizzato anch'esso da una reiterazione ritmica del tutto pervasiva. Il vorticoso ritmo di tarantella con cui si apre il *Presto* conclusivo ha fatto spesso pensare ad una "danza macabra" sempre più concitata in cui la Morte coinvolge la Fanciulla fino al suo completo sfinimento.

Ad essa si aggiunge un secondo tema presentato dai quattro strumenti all'unisono e basato sulla cellula ritmica del primo movimento: le due idee motiviche e i diversi contesti ritmici vengono elaborati e variamente combinati tra loro, dando vita ad un flusso musicale inarrestabile e che si fa ancor più concitato nel *Prestissimo* finale, in cui l'irruenza ritmica è abbinata ad una crescente potenza sonora dei quattro strumenti che culmina in due accordi conclusivi in *fortissimo*.

(testo a cura di **Vittoria Fontana**)



Centro di Musicologia
Walter Stauffer

Corso Garibaldi, 178

26100 Cremona

tel. 0372.410322

www.fondazionestauffer.com

e.mail: segreteria@fondazionestauffer.com

Stauffer